

жизненное предназначение (роль). Будет ли оно правильным, направленным, конструктивным — очень важно сегодня всем.

А. Э. Мурзин
И. Я. Мурзина
Екатеринбург

СОВЕТСКИЙ МИФ В ИСКУССТВЕ УРАЛА 1930-Х ГОДОВ

Образ советского Урала, рабочего края, «кузницы страны», «опорного края державы» являлся неотъемлемой частью советской географии, одним из ее структурообразующих элементов. При этом образ края так же, как и других территорий страны, прошел, начиная с 1917 года, процесс длительного становления прежде, чем принял законченные очертания. Переписывание отечественной истории переросло в массовое мифотворчество. Новая реальность творилась почти по художественным законам.

Существовавшее до последнего времени представление о том, что дореволюционный Урал с его «каторгой казенных заводов» превратился после 1917 г. в надежный «оплот большевизма» выглядит хотя и плакатным, но как будто вполне логичным. В этом же убеждают известные всем исторические факты. Однако откровенная демонстративность и легкость, с которой раскрывается сущность всей уральской истории, и существующая в массовом сознании абсолютная убежденность в самоочевидной исчерпанности данной темы требуют более глубокого и системного анализа.

Образ Урала, возникающий в художественных произведениях советского времени (будь то стихотворения В. Маяковского или картина Б. Иогансона), может быть рассмотрен в контексте феномена ремифологизации массового сознания в XX веке.

С начала 1930-х гг. искусство становится частью государственной идеологической машины, создающей новую «картину мира», под видом борьбы за «реализм» (жизнеподобное искусство) идет речь о возвращении к нормативной эстетике; художественное произведение представляет искусственно сконструированное официальной идеологией содержание (российская история в виде этапов «освободительного движения», деятельность вождей в революции и после нее, история партии в соответствии с «кратким курсом», отношение «диктатуры пролетариата» и народа). Роль искусства заключается в том, чтобы свидетельствовать о подлинности создаваемой картины действительности, представлять ее как образ са-

мой реальности. Искусство превращается в инструмент мифологизации общественного сознания. Складывающаяся социальная мифология, поработавшая искусство, использовала в своих целях всю силу внушения, которой обладают созданные талантом мастеров художественные образы. И ни документы, ни живые свидетельства трагической судьбы миллионов не могли поспорить с гипнотической силой художественных образов.

В начавшемся процессе индустриализации 30-х гг. XX в. партийно-государственными планами Уралу отводилась особая роль. Он был призван стать второй индустриальной и оборонной базой на востоке страны. В крае разворачиваются масштабные промышленные стройки, формируются крупные индустриальные узлы. Всего в 30-е годы на Урале было построено свыше 250 крупных промышленных объектов.

Процесс формирования нового облика уральской жизни, включавший строительство промышленных гигантов, преобразование пространственной среды, формирование нового социалистического быта, сопровождался столь же радикальными изменениями в массовом сознании. Стихийность здесь была недопустима. Новую реальность надо было «открыть», сделать видимой и придать ей самоочевидный характер. Сознание уральцев следовало не просто научить (и приучить) распознавать приметы *нового*, но и превратить эти приметы в его опору.

Чтобы скорейшим образом войти в массовое сознание становящаяся действительность должна была быть представлена, изображена, «проиллюстрирована» и «растиражирована». Нужно было найти формы, позволяющие дать концентрированное выражение ее содержанию, отвечающие современному способу жизни, утверждающие стиль мироощущения новой эпохи. Образ нового индустриального Урала, чтобы стать *своим* для миллионов людей, должен был быть не просто принят ими, а прочувствован, пережит, освоен изнутри.

30-е гг. XX в. — это время организации объявленного в стране массового «культпохода» на промышленные стройки, разворачивание компании шефства столичных деятелей искусств над краем, охваченном индустриальным строительством. Никогда ни до того и ни после Урал не видел одновременно столько писателей и музыкантов, режиссеров и театральных коллективов, «бригад» артистов и художников.

Эти же годы на Урале отмечены, по выражению известного искусствоведа Н. Н. Серебренникова, «наплывом» приезжих художников из Москвы и Ленинграда. Достаточно привести хотя

бы такой факт: на одной только выставке 1932 г. «Социалистическое строительство Урала» было показано почти 700 произведений столичных живописцев, побывавших в крае, а в состоявшейся через несколько лет выставке «Урало-Кузбасс в живописи» приняли участие 80 московских и ленинградских художников.

Главное внимание писателей, художников, композиторов, режиссеров было обращено, конечно, к изображению современности. Среди выполненных художниками работ было много портретов ударников, видовстроек и заводских цехов Магнитогорска, Челябинского тракторного завода им. Сталина, Трубногo завода в Первоуральске, Синарстроя и других уральских заводов. Была поставлена задача: показать преобразование Урала, успехи его индустриализации.

Урал превращается в своеобразную «всесоюзную творческую мастерскую», где усилиями десятков художников (еще до официального провозглашения социалистического реализма методом советского искусства) формируется новый «документальный», фактографический стиль, призванный служить созданию художественной летописи социалистического преобразования края. Тема индустриального строительства официально признается обязательным жанром советского искусства.

В творчестве уральских художников главное место занимала т. н. «колхозная тема», а процесс социалистической реконструкции края находил свое выражение лишь в виде набросков и зарисовок «с места событий», носивших репортажно-хроникальный характер (Н. Аввакумов, Г. Соловьев). В подобной обстановке, как считалось, лучше удавалось запечатлеть уральский край «эпохи коренных преобразований» столичным художникам (Г. Шегаль, Б. Иогансон, Ф. Модоров, Е. Львов, Б. Яковлев и мн. др.). Представленные столичными мастерами работы о «славных страницах революционного прошлого и замечательного настоящего» Урала заставляли, как писал Н. Н. Серебрянников, «местных художников поинему взглянуть на свой край».

Завершением коллективной деятельности по восполнению «исторического пробела» в отражении образа Урала в искусстве стало создание «в рекордно короткие сроки» нового изобразительного образа края и его истории.

В действительности, специфичность исторического положения Урала определялась тем, что с начала XVIII в. он был превращен в промышленный анклав внутри крестьянской России, став главным поставщиком металла в стране. Известный горный инженер Н. Штейнфельд писал об Урале: «В течение 200 лет вся Россия

пахала и жала, ковала, копала и рубила изделиями его заводов; носила на груди кресты из уральской меди, ездила на уральских осях, стреляла из ружей уральской стали, пекла блины на уральских сковородах, брэнчала уральскими пятаками в карманах. Урал удовлетворял потребности всего русского народа».

В 20-е гг. XX в. происходит активное изучение истории и культуры края. Важнейшим обобщающим итогом этой работы можно считать выводы, к которым пришел профессор Пермского университета, руководитель кружка по изучению Северного края П. С. Богословский. Ученый поставил вопрос о том, что демидовский Урал обладал своим неповторимым обликом, определяя край как огромную географическую единицу со специфическими факторами культурно-социального порядка. Богословский назвал Урал своеобразной горнозаводской цивилизацией внутри России.

Но в условиях совершающегося в СССР на рубеже 1920-1930-х гг. поворота акцентированы оказались совсем другие стороны исторического существования Урала. Задача стояла не в углубленном изучении действительной истории края, а в том, чтобы представить ее с классово выверенных позиций. Демидовскому Уралу «назначено» было служить примером царства крепостничества, невежества и крайней отсталости. История края во множестве картин и литературных произведений этого времени предстает в виде единого казенного завода, который был воплощенная «каторга» с нещадным «битьем батоги и плети» и со всяким другим «пристрастием» (см., например, ставшее классикой соцреализма полотно Б. Иогансона «На старом уральском заводе», 1937).

Официальная история Урала постепенно приняла вид схемы, включающей в качестве основных этапов: освоение русскими края после похода дружин Ермака в Сибирь; открытие «народными рудознателями» богатств подземных кладовых уральских гор; закладку в 1723 г. на реке Исети Екатеринбурга, ставшего центром горнозаводского края; создание в 1904 г. Уральской областной организации РСДРП. И, в конечном счете, превращение рабочего Урала в «оплот большевизма», отстоявший советскую власть в «жестоких боях с колчаковщиной и иностранными интервентами». Начало «великого похода за социалистическое переустройство края», возведение известных всей стране заводов-гигантов сделало Урал опорной индустриальной базой страны.

Сегодняшний день «рабочего края» был представлен художниками во множестве однотипных картин: «индустриальных пейзажей», видов промышленных строек и молодых социалистических городов, «изображений труда», портретов ударников и так далее.

Имея в виду такой конечный результат «культпохода» бригад столичных мастеров искусств на уральские новостройки, яснее становится, что организованный «наплыв» художников на Урал в первые пятилетки был продиктован стратегическими целями партии. Следует отчетливо представлять, что власть создавала страну для себя, добиваясь политической лояльности всех регионов.

Укрепляя экономическую и промышленную мощь Урала, необходимо было в то же время накрепко привязать его к существующей власти. Для того, чтобы решить эту противоречивую задачу, надо было лишить Урал его внутренней опоры — его связи с собственной историей. Надо было представить дело так, словно мечта о социалистической революции была главным заветным желанием всей уральской истории, словно сам Урал является творцом нынешней советской реальности.

Новое «уральское искусство» возникает и начинает развиваться в искусственных рамках, по существу, в качестве некоего проекта, берущего свое начало от бесчисленных «изображений труда» 30-х годов. Его содержание определяется и направляется созданным «уральским мифом», который в свою очередь становится формой регионального самосознания. Последствием такого положения для художественной культуры Урала стало то, что, окрепнув, миф начал определять содержание, формы искусства, диктовать направление его развития. Для региона, который еще только искал путей и способов выразить себя, искал выхода культуротворческим силам (а Урал относился именно к таким регионам), новая советская культура стала единственно возможной формой самореализации.

С. Н. Некрасов
Екатеринбург
В. С. Некрасов
Москва

ДВЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ УНИВЕРСАЛЬНОГО В КУЛЬТУРЕ: НА ПУТИ К НОВОЙ ТОЛЕРАНТНОСТИ И КОНВЕРГЕНЦИИ КУЛЬТУР

1. Традиционная модель «своего» и «чужого» в культуре: русский опыт К. Маркс писал в 1843 г. в статье «К еврейскому вопросу» не о национальности и не о религии, но о грязном духе торгашества, ибо ранее он сообщал, что «вексель — это действительный бог еврея», и «химерическая национальность еврея есть